



QUADRIVIUM

VIII

1967
BOLOGNA

Q U A D R I V I U M VIII

Studi di filologia e musicologia medievale

Direttori: Giovanni Battista Pighi, Virgilio Pini, Giuseppe Vecchi

1967

S O M M A R I O

G. VECCHI - Medicina e musica, voci e strumenti nel «Conciliator» (1303) di Pietro da Abano	pag. 5
F. A. GALLO - Esempi dell' <i>Organum</i> dei <i>Lumbardi</i> nel XII secolo	» 23
G. VECCHI - I tre «piffari» di Cecco degli Ordelaffi	» 27
G. MASSERA - Tractatus secundus Nicolai Burtii Par- mensis sub quo regulae cantus commixti seu con- trapuncti continentur	» 33
J. G. SUESS - Observations on the Accademia Filarmo- nica of Bologna in the seventeenth century and the rise of a local tradition of instrumental music	» 51
H. BROFSKY - The keyboard sonatas of Padre Martini	» 63
S. CLERCX - Le rôle de l'Académie Philharmonique de Bologne dans la formation d'A. M. Gretry	» 75
F. HABERL - Rapporti fra l'Accademia Filarmonica di Bologna e la Scuola di Ratisbona. Lo stile palestri- niano degli Accademici Filarmonici	» 87
F. A. GALLO - L'Accademia Filarmonica e la teoria musicale attraverso i testi conservati nell'archivio	» 93
F. A. GALLO - Il <i>Musico Testore</i> di Zaccaria Tevo	» 101
I) Bibliotheca Musica Bononiensis - II) Antiquae Musi- cae Italicae Bibliotheca - III) Quadrivium (elenco delle opere)	» 113

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE STUDIOSI
ISTITUTO FILOLOGIA LATINA E MEDIEVALE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

IL MUSICO TESTORE DI ZACCARIA TEVO

Zaccaria Tevo nacque a Piove di Sacco, presso Padova, nel 1651 ⁽¹⁾. Seguendo l'esempio del fratello Ignazio ⁽²⁾, entrò nel 1665 nell'Ordine dei frati minori, accolto nel convento di San Francesco in Treviso. Di qui si allontanò a più riprese per compiere gli studi di teologia a Fermo, a Macerata, a Padova e a Venezia. Nello stesso tempo si dedicava anche allo studio della musica, iniziato, come egli stesso ricorda, su un testo del P. Francesco Maria Angeli:

insegna questo degno Padre in un certo suo breve Manoscritto di Contrapunto (il quale fù li miei primi erudimenti) ... ⁽³⁾

Terminati gli studi, si stabilì a Treviso, dove nel 1677 fu accettato quale padre di convento. Ivi tenne l'incarico di organista, come già precedentemente il teorico P. Angelo Pellatis ⁽⁴⁾, che il Tevo cita come:

Padre et Organista del nostro Monastero di S. Francesco di Treviso mio riverito antecessore ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ Precisamente il 16 marzo. Cfr. G. B. CANDOTTI, *Una piccola rettificazione storica*, in «Gazzetta musicale di Milano» XII (1854), p. 253; G. MARCOLINI, D. LIBERATI, *Storia popolare di Piove di Sacco*, Piove 1891, p. 355 nota 1; P. PINTON, *Codice diplomatico saccense*, Roma 1892, p. 290.

⁽²⁾ Ignazio Tevo era entrato nel 1662 nel convento francescano di Piove di Sacco. Divenne in seguito Segretario Generale dell'Ordine e Provinciale di Terra Santa. Si occupò anche di letteratura. Cfr. J. H. SBARALEA, *Supplementum et castigatio ad scriptores trium ordinum S. Francisci a Waddingo aliisque descriptos ...*, vol. III, Romae 1936, pp. 244a-245a; A. SARTORI, *La provincia del Santo dei frati minori conventuali. Notizie storiche*, Padova 1958, p. 234.

⁽³⁾ Z. TEVO, *Il Musico Testore*, Venezia 1706, p. 230. Il testo citato dal Tevo è probabilmente identificabile col *Sommario del Contrapunto* conservato in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, C 52, ff. 1-15.

⁽⁴⁾ Cfr. *Compendio facile, et utilissimo per imparare le regole del canto fermo composto dal reverendo padre Angelo Pellatis da Serravalle, maestro di musica dell'ordine de minori conventuali di San Francesco, organista in San Francesco di Treviso*, Venetia 1667.

⁽⁵⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 79.

Pur lasciando per alcuni periodi la sua sede, tornò poi sempre a Treviso dove morì tra il 1709 e il 1712 ⁽¹⁾.

Durante «lo spatio di qualche anno per suo diporto, et ammaestramento ⁽²⁾ il Tevo andò elaborando la stesura di un trattato musicale: *Il Musico Testore*. Come risulta dal manoscritto, l'opera fu compiuta in Treviso e terminata nell'anno 1700 ⁽³⁾. Fu stampata soltanto sei anni dopo, presso l'editore veneziano Antonio Bortoli.

Nell'antiporta del volume è il ritratto dell'autore con in mano il proprio libro e attorno al ritratto corre la seguente iscrizione: «SAC[rae] THEO[logiae] BAC[calaureus] ET MUSI[cae] MAGIS[ter] AN[nis] IL ⁽⁴⁾ F[rater] ZACHARIAS TEVO SACCENSIS ⁽⁵⁾ ADOPT[ione] TAR[visinus]. Dal frontespizio risulta che il lavoro è «Raccomandato alla benigna et Autorevole Protectione dell'Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} Sig^r il Sig^r Andrea Statio Veneto Patritio» il quale era stato podestà di Treviso nel 1691 ⁽⁶⁾. Allo stesso personaggio sono indirizzati la dedica dell'opera e due sonetti di circostanza.

La trattazione musicale è preceduta dalla spiegazione del titolo e, prima ancora, da una prefazione per il «Benigno, e cortese

⁽¹⁾ Cfr. G. D'ALESSI, voce «Tevo» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. XIII, Kassel/Basel/London/New York 1966, coll. 267-268.

⁽²⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 366.

⁽³⁾ Padova, Biblioteca Universitaria, 1165, ff. 1-485. A f. 2r è il titolo: *Il / Musico Testore Opera / Del / P: Bac: Zaccaria Tevo M. C. / 1700*. A f. 4v la dedica dell'opera, non datata, termina: *Treviso li ...*

⁽⁴⁾ Il ritratto non è quindi dell'anno in cui l'opera fu stampata, bensì dell'anno in cui fu terminato il manoscritto. Cadono così le obiezioni sollevate a questo proposito da G. B. CANDOTTI, *op. cit.*, e da D. M. SPARACIO, *Musicisti minori conventuali*, «Miscellanea francescana» XXV (1925), p. 106.

⁽⁵⁾ Questo aggettivo ha dato luogo alle più curiose interpretazioni. Secondo J. MATTHESON, *Der vollkommene Capelmeister*, Hamburg 1739, p. 74 in nota, il Tevo sarebbe stato «ein Sicilianischer Mönch». Secondo F. J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. VII, Bruxelles 1841, p. 348a, il Tevo sarebbe nato «à Sacco, village près de Roveredo, sur l'Adige». Secondo SIGISMONDO DA VENEZIA, *Biografia serafica degli uomini illustri che fiorirono nel francescano istituto per santità, dottrina e dignità fino a' nostri giorni*, Venezia 1846, p. 754, il Tevo (indicato come «Zaccaria Iveo») sarebbe stato «di Sacile».

⁽⁶⁾ Cfr. *La sincerità ossequiosa della città di Treviso nella partenza dell'Illustr. et Eccell. sig. Andrea Statio dal suo gloriosissimo reggimento di podestà, e capitano. Orazione del Dottor Agapito Burchellati, e per la stessa città a lui recitata*, in Trevigi [1691].

lettore» in cui viene presentato l'argomento dell'opera e sono dichiarate le intenzioni dell'autore.

Il titolo trae origine da una similitudine tipicamente barocca:

Sì come al parer de Poeti tutta la categoria delle scienze vanta Pallade per Genitrice, così à questa gemella nacque l'Arte ingegnosa del Tessere, acciò adoprando quelle per l'ornamento dell'animo, questa servisse al riparo necessario del corpo. Vanta questa una somiglianza così proportionata con la Musica, che gl'operati dell'una si giurerebbero effetti dell'altra; onde può dirsi, che il Tessere sia un'Armonia de fili, et il Cantare una Tessitura di voci;

per cui, conclude il Tevo:

sarà pur lecito à me intitolar questa mia debole fatica Musico Testore, essendo somigliantissimo l'intreccio de fili all'unione armonica delle voci, che forma la Musical'Arte ⁽¹⁾.

Passi dei più noti poeti del tempo: del Marino, del Fontanella, del Testi, sono citati a confermare la fondatezza della metafora.

Il trattato risulta diviso in quattro parti e la materia vi è così distribuita:

Nella Prima si discorrerà, che sii Musica, sua Invenzione, Divisione, Propagatione, et altre cose spettanti ad essa, come proemio dell'Opera. Nella seconda si dimostrerà, che sii suono, e voce, e d'altre cose spettanti alla formazione di essi, che serviranno di Ordimento alla Musical Testura. Nella Terza si dichiarerà la formazione delle consonanze, e dissonanze in ordine Teorico, e Pratico, con li passaggi, il che servirà di Trama alla Musical'Armonia. Nella Quarta si manifesterà il modo del Tessere in ordine Armonico, con varietà di Voci, et Istrumenti ⁽²⁾.

Il Tevo si presenta come esecutore di un semplice lavoro di compilazione a scopo didattico:

questo mio Musico Testore è un estratto di quanto, e di vago, e di buono habbi potuto conoscere in molti Autori, che mi sono capitati alla mano ... Hò procurato d'unire nel presente Volume queste belle erudizioni, e vaghe dottrine al solo oggetto di giovare al Prossimo, stimando assai difficile, che lo studioso le potesse vedere appresso tanti, e diversi Auttori, che elucidarono la bell'Arte Armonica ⁽³⁾.

Il numero degli autori utilizzati dal Tevo è effettivamente cospicuo. Tra gli scrittori greci sono particolarmente citati: Ari-

⁽¹⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁽²⁾ *Ibid.*, prefazione.

⁽³⁾ *Ibid.*

stosseno, Euclide, Nicomaco, Gaudenzio, Bacchio e Aristide Quintiliano, le cui opere erano state da poco edite con traduzione latina ⁽¹⁾. Tra gli autori latini figurano: Vitruvio, Agostino, Macrobio, Marciano Capella, Boezio. In minor numero sono gli autori medievali: Guido, Marchetto, Giacomo da Liegi ⁽²⁾, Tinctoris. Tra gli scrittori più recenti compaiono anche molti stranieri: N. Wollick ⁽³⁾, A. Ornithoparchus, J. Froschius, G. Reischius ⁽⁴⁾, O. Luscinius, J. Spangerberg, G. Rhau, S. Heyden, il Glareanus, H. Finck, F. Salinas, A. Kircher. Sono anche citati scrittori interessanti l'aspetto matematico della teoria musicale, come: Giordano Nemorario, J. Lefèvre d'Étaples, G. Valla, N. Keplero, D. Bartoli. Degli autori italiani, dal Gaffurio ai propri contemporanei, il Tevo sembra poi possedere una conoscenza quasi completa estendentesi anche ad opere generalmente poco note come quelle del «Duca d'Atri», di «Monsignor Antonio Zara», di «Don Gramatio Metallo» ⁽⁵⁾. Particolare menzione è sempre riservata dal Tevo agli scrittori musicali che appartennero al suo stesso ordine religioso, vale a dire, oltre ai già ricordati P. Francesco Maria Angeli e P. Antonio Pellatis: il «P. Pietro Canutio Potentino» ⁽⁶⁾, «il Padre Angelo da Picitone, mio Commemorato di S. Francesco», il «nostro Padre Girolamo Diruta», il «Padre Illuminato [Aiguino]», il «nostro P. Maestro Gio: Battista Chiodino», il «Padre Girolamo Canto[n]e Minor Conventuale di S. Francesco» ⁽⁷⁾. Le citazioni degli autori, anche se non sempre possono

⁽¹⁾ Cfr. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit*, Amstelodami 1652.

⁽²⁾ In effetti il Tevo cita lo «Specchio di Musica» attribuendolo a «Giovan de Muris».

⁽³⁾ Che il Tevo cita come «Nicolò Bolicio». Cfr. K. W. NIEMÖLLER, *Nicolaus Wollick (1480-1541) und sein Musiktraktat*, Köln 1956, pp. 26 nota 4 e 276 nota 3.

⁽⁴⁾ Il Tevo cita la «Margarita Filosofica» nella traduzione italiana di G. P. Gallucci, pubblicata a Venezia nel 1600.

⁽⁵⁾ Il Tevo allude rispettivamente a: *Andreae Matthaei Aquivivi* (principe di Teramo e duca d'Atri) *Illustrium et exquisitissimarum disputationum libri quatuor...*, Helenopoli 1609; *Anatomia ingeniorum et scientiarum sectionibus quattuor comprehensa auctore Antonio Zara aquileiensi episcopo petinensi*, Venetiis 1615; *Del Metallo Ricercari a due voci per suonare et cantare*, Ve[n]etia 1614 (che contiene, a p. 30, «una introduction noua per imparar i principij della Musica»).

⁽⁶⁾ Che il Tevo non conobbe però direttamente, ma in quanto «rapportato dal P. Picitone nel suo Fior Angelico».

⁽⁷⁾ Il Tevo cita «un manoscritto che è appresso di me intitolato Armonia Gregoriana Opera di una tal Padre Girolamo Cantore Minor Conventuale di S. Francesco

essere state di prima mano, sono sempre fatte con una cura da cui non è esente persino un certo scrupolo di esattezza filologica:

Procurarò di provare quanto son per dire con l'autorità de più chiari, e provetti Scrittori di questa nobilissima Arte, portandone fedelmente li testi, onde non ti maravigliare se troverai scritto un vocabolo alle volte con lettere geminate, et altre volte nò, come pure tal'ora con l'H, e tal'ora senza, perche ciò sarà à causa di haverli trovati così, e non si sono in nulla alterati, mà rapportati come stavano ⁽¹⁾.

In omaggio alle consuetudini della trattatistica musicale, il *Musico Testore* inizia con la definizione e la classificazione della musica. Il legame del Tevo con la tradizione è reso evidente sia dalla sopravvivenza del concetto di disciplina quadriviale:

La Musica una delle sette arti liberali, e tra le quattro matematiche discipline la più soave, e gioconda essendo in regular proportion prodotta da quel gran Facitore, che *omnia fecit in pondere, numero et mensura* ⁽²⁾.

sia dai criteri di suddivisione:

la musica in generale si divide in Naturale, et Artificiale; la Naturale in Mondana, et Humana; l'Artificiale in Armonica, Metrica, et Organica; l'Armonica in Piana, e Mensurata; la Mensurata in Speculativa, che si dice anche Teorica, et Inspettiva; et in Pratica, et Attiva; e per fine in Reale, e Finta ⁽³⁾.

Queste varie forme di musica sono trattate separatamente una dopo l'altra ⁽⁴⁾ in appositi capitoli, concludendosi, circa l'argomento dell'opera, che:

In questo nostro *Musico Testore* discorreremo della Musica Armonica congiunta all'Organica in Pratica, et anche in Teorica ⁽⁵⁾.

composta l'anno 1684». Si tratta evidentemente di una copia dell'*Armonia Gregoriana, in cui con brevità, e chiarezza si spiegano tutte le regole più importanti del canto fermo, data in luce dal Padre Gerolamo Cantone, maestro de' novizi, e vicario nel convento di S. Francesco di Torino*, Torino 1668.

⁽¹⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, prefaz. Per questo atteggiamento del Tevo cfr. anche p. 57 e p. 256 ove l'Artusi e il Bontempi vengono corretti in base ad una migliore lezione dei testi.

⁽²⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 4. Sulla sopravvivenza dell'impostazione teorica medievale cfr. H. H. EGGBRECHT, *Ars musica. Musikanschauung des Mittelalters und ihre Nachwirkungen*, «Die Sammlung» XII (1957), pp. 306-322.

⁽³⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 4. Per l'origine di queste distinzioni cfr. G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*, Halle (Saale) 1929.

⁽⁴⁾ Solo la «musica finta» è trattata altrove e precisamente nel capitolo diciannovesimo della quarta parte: «Della musica finta e trasposizione delli tuoni».

⁽⁵⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 9.

La prima parte termina quindi con l'esposizione di tutti i luoghi topici della trattatistica musicale, cioè: l'invenzione della musica, i suoi effetti, la sua utilità e la differenza tra il musico e il cantore.

Con la seconda parte ha inizio la trattazione più propriamente tecnico-musicale che abbraccia tutti i campi della teoria. L'esposizione segue un ordine sufficientemente sistematico. Dalle nozioni di acustica sulla formazione e propagazione dei suoni accompagnate dalla descrizione degli organi vocali e auditivi, si passa agli elementi della scrittura musicale. Esposta poi nella terza parte la teoria degli intervalli, si giunge nella quarta parte al contrapunto di cui è offerta questa duplice definizione:

Contrapunto è un ordine artificioso di varietà de suoni, ò voci cantabili in una certa ragione di proportioni, e misure di tempo in cui le Note, ò figure musicali l'una si contrapone all'altra, e da questa contrapositione ne nasce una consonanza armoniosa degl'ultimi suoni, che si corrispondono insieme; ò pure, è una artificiosa dispositione di consonanze, e dissonanze unite assieme ⁽¹⁾.

Tutta la trattazione, ma particolarmente l'ultima parte che occupa più di un terzo dell'intera opera, è corredata di numerosi brevi esempi musicali, alcuni dei quali del Tevo stesso, costituenti l'applicazione delle regole enunciate:

Se poi gli esemipi musicali fatti da noi, ò rapportati da altri autori non fossero con quel brio, e spirito, che bramerebbe il tuo genio virtuoso, devi sapere, che solo si è studiato di porre in pratica il modo del Tessere, e di mostrare semplicemente la regola data anteriormente con le parole, havendo havuto più à cuore la facilità, che la studiosa bizzaria ⁽²⁾.

Complessivamente il *Musico Testore* risulta una sorta di ampia antologia della trattatistica musicale in cui, se talvolta la raccolta delle testimonianze sembra fatta a puro scopo di erudizione, secondo un gusto tipico del tempo, più spesso invece le varie opinioni vengono vagliate criticamente, sempre comunque l'esposizione è fatta con ordine e chiarezza. Ma il Tevo accenna, nella prefazione, di aver compiuto quest'opera di compilazione «aggiungendovi pur anche qualche fievolezza uscita dalla debolezza del suo talento», e non mancano in effetti occasioni in cui l'autore

esprime opinioni originali o espone interessanti osservazioni personali.

Originale, in un'epoca dominata dalle teorie retoriche ⁽¹⁾, è il proposito di distinguere nettamente natura e finalità dell'arte musicale e dell'arte oratoria:

non è ufficio, e cibo primario della Musica l'esprimer il concetto, ma bensì delle scienze, et arti ratiocinali, come della Grammatica per il parlare congruo, et incongruo; della Rettorica con l'ornato, et inornato; della Logica con il vero, e falso, delle quali l'Oratore se ne serve nell'orare per mover i sensi, e persuadere gli uditori ... l'ufficio primario della Musica è il dilettere con l'Armonia, e con il Canto ⁽²⁾.

Lo stesso concetto è ripetuto e precisato mettendo in particolare evidenza il fine edonistico più che comunicativo della espressione musicale:

il muover gli affetti è forza dell'Oratione, et il dilettere, debito, et ufficio della Musica, essendo il suo primiero fine il ricreare, e dilettere, e non l'esprimere il concetto dell'animo humano, né a più è obbligata ⁽³⁾.

Questa insistenza nell'affermare l'autonomia della musica dalla retorica, e comunque dalla parola, sembra possa essere messa in relazione coll'esigenza, particolarmente sensibile in quel momento storico, di riconoscere un valore proprio della musica strumentale. Osserva infatti il Tevo circa la musica in genere che

la sua principale, e vera considerazione è circa il consono, e dissono, e questo con leggiadria esoner cantando per diletter l'udito, e non sopra l'esplicatione del concetto humano, che se fosse altrimenti, la Musica organica, et istrumentale non sarebbe suo membro, perche non è accoppiata all'oratione, la quale alla Musica gli è ingionta per accidente, et in vece, che la Musica ajuti l'Oratione, questa è d'ajuto alla Musica ⁽⁴⁾.

Interessanti sono i consigli di ordine tecnico e stilistico che il Tevo evidentemente ricava sia dalla conoscenza della più comune

⁽¹⁾ Cfr. in generale gli studi raccolti in *Retorica e barocco. Atti del III congresso internazionale di studi umanistici*, Roma 1955 e per la musica H. H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941.

⁽²⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 25.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 28. Per il prevalere della finalità del *delectare* su quella del *movere* cfr. G. MORPURGO TAGLIABUE, «Aristotelismo e barocco» in *Retorica e barocco cit.*, pp. 119-195.

⁽⁴⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 25.

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 107.

⁽²⁾ *Ibid.*, prefazione.

pratica contemporanea, sia dalla propria diretta esperienza di compositore ⁽¹⁾.

Il tentativo di iniziare una trattazione didattica sulla maniera «Del comporre a Voce sola» incontra preliminarmente una difficoltà di carattere terminologico:

Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola. Pare, che il vocabolo *compositione* non si possi addattare alla compositione di una sol voce, derivando dal latino *compositio* quasi *simul positio*, il che non accade ad una sol voce; ma se noi osservaremo, che la compositione ad una sol voce si forma per li gradi, ò intervalli armonici frà di loro debitamente connessi in ordine Armonico, pigliando li salti e passaggi regolari, e proprii, lasciando gli improprii, et irregolari, ... non vi sarà alcun dubbio, che anche al modo di far cantare una parte sola non se gli possi dare il nome di compositione, et almeno se li dirà compositione in quanto che la voce è accompagnata dall'istrumento, e per questa consideratione io mi dò à credere, che niuno ne habbi parlato, volendo forse, che questa forma di componere cada sotto le regole, che si danno del componere à due ⁽²⁾.

Sono offerte quindi alcune indicazioni sia per la stesura della melodia, che per la realizzazione del basso ⁽³⁾. Nella trattazione di questa forma musicale risulta frequentemente applicato il concetto di «galanteria» ⁽⁴⁾. Viene suggerito infatti che nelle eventuali pause del canto

dovrà il Basso continuo sonare qualche galanteria fioreggiata ⁽⁵⁾.

mentre in genere nelle composizioni a due voci

si formeranno in esse delli soggettini, delli versetti a solo, delli ripieni, imitationi, e fughe procurando di stare assai nella galanteria ...

⁽¹⁾ Per le composizioni del Tevo cfr. J. H. SBARALEA, *op. cit.*, p. 302b e la voce «Tevo» in *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Milano 1964, p. 377b.

⁽²⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 285. Sui precedenti della questione terminologica cfr. E. T. FERAND, «Zum Begriff der *compositio* im 15. und 16. Jahrhundert» in *Bericht über den siebenten musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel/Basel/London/New York 1959, pp. 104-107.

⁽³⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 286.

⁽⁴⁾ Per le applicazioni di tale concetto cfr. F. TORREFRANCA, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Torino 1930, pp. 337-341; E. BÜCKEN, *Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» VI (1923-24), pp. 410-430; W. DAHMS, *The «gallant» Style of Music*, «The Musical Quarterly» XI (1925), pp. 356-372.

⁽⁵⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 286.

concludendo ... in somma in queste compositioni deve essere ogni cosa galante ⁽¹⁾.

Queste allusioni alla «galanteria» sono tanto più degne di nota in quanto il Tevo dichiara esplicitamente di riferirsi soltanto alla musica sacra. La sua condizione di religioso gli impedisce infatti di affrontare la trattazione di altri generi musicali. Al teatro è dedicato solo un rapido accenno:

Dovrei dire qualche cosa della compositione Teatrale, ma per essere Religioso, essendo questo un cibo poco adatto al mio istituto, me la passerò solo col dire quello che disse il Berardi nella prima parte della Miscellanea cap. 10. carte 41. *Lo stile del Teatro consiste in questo solamente, che parlando si canti, e cantando si parli* ⁽²⁾.

Al «modo di formar le compositioni con Voci, et Istrumenti» nell'ambito della musica sacra è dedicato invece un intero capitolo ove sono esposti inizialmente i criteri di strumentazione:

sono li Violini, li Cornetti, e le Trombe, che suonano le parti sopra acute. Le Viole da braccio, che suonano le parti dell'Alto, e Tenore, le Viole da gamba, e da spalla, li Fagotti, e Tromboni, che suonano la parte del Basso, e li Violoni, e Tiorbe che suonano il Basso continuo. Con queste voci adunque, e con questi Istrumenti, si formano le compositioni grosse, come Salmi, e Messe, nelli quali si osserverà l'ordine che segue. Pare, che per ordinario si adoprinno degl'Istrumenti, due Violini per la parte sopra acuta, una Viola da braccio per la parte del Contralto, et una Viola, ò Fagotto, ò Trombone per la parte del Basso, li quali potranno servire à quattro e più voci, ò pure si accresceranno gl'Istrumenti à proportion delle voci ⁽³⁾.

Si passa quindi alla struttura delle composizioni e qui è da notare il nuovo accenno al carattere «galante» e il suggerimento che i temi siano prima esposti dagli strumenti e ripresi successivamente dalle voci:

pare che universalmente si formi per introductione della compositione una bella sinfonia piena, et armoniosa, ò pure à soggetto, il quale dovrà esser ripigliato dalle voci, ò pure si principierà la compositione con un vago, et armonioso ripieno di voci, et instrumenti, passando poi a qualche galante soggetto, intrecciato da gl'istrumenti, e voci, et in altri modi à beneplacito del Compositore, mà nelle compositioni

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 362.

⁽²⁾ *Ibid.*, cfr. in proposito F. H. NEUMANN, *Die Aesthetik des Rezitatius. Zur Theorie des Rezitatius im 17. und 18. Jahrhundert*, Strasbourg/Baden-Baden 1962, p. 10 nota 18.

⁽³⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 360.

grosse, e prime, che si faranno cantare in una Messa sempre sarà bene cominciare con un'ottima armonia; nel corso poi della compositione si andranno intrecciando li versetti; hora à due, hora à tre, hora quattro, e più voci, tal volta con gl'istrumenti, e tal volta senza; quando vi saranno gl'istrumenti, si procurerà di fare belle sinfonie, e vaghi ritornelli; ma sarà sempre più studioso, che gl'istrumenti proponghino il soggetto, che devono cantare le parti ⁽¹⁾.

Altro particolare da rilevare è poi la funzione di sottolineatura espressiva attribuita a determinate combinazioni strumentali, come quando l'autore osserva che

potrà tal volta servirsi di due soli Violini, e tal volta di tutti, ò parte degl'istrumenti, come di due violini, et una viola bassa, di due violini bassi nelle sue corde con viole da braccio per qualche versetto patetico ⁽²⁾.

Vi è infine qualche considerazione sulla consuetudine delle fioriture vocali, elemento tipico della «galanteria», il cui abuso, notoriamente deplorato nella musica teatrale, era tanto più deplorabile nella musica sacra:

voglio dire che non se la passi tanto in galanterie, e fioretti a voce sola, ò a due, che non facci poi sentire il pregno et armonioso, onde non habbi motivo di dire l'uditorio *vox vox, praeterea nihil*, ... mà dirà tal'uno bisogna grattare l'orecchio, l'usanza vuole così; tutto bene, e tu fà la tua compositione mista, mà avverti di non ti perdere in queste frascherie, che sono solo grate a pochi, che non giudicano se non con le orecchie, e queste tal volta non sono sue, ò pure sono certi tali dati totalmente à soddisfare il senso, che vorrebbero trasformare l'organo in orchestra, e la Chiesa in Teatro ⁽³⁾.

Il rispetto di questa misura, morale e stilistica ad un tempo, non significa peraltro monotonia, ché anzi il compositore deve ricercare continuamente la varietà:

Che si usi la varietà per bellezza, e vaghezza della compositione ⁽⁴⁾.

Una piacevole varietà deriva soprattutto da una accorta distribuzione degli elementi formali, onde nel suo complesso la composizione risulti, secondo un'ultima similitudine barocca,

⁽¹⁾ *Ibid.*

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 361.

⁽³⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 223. Cfr. G. M. BONONCINI, *Musico pratico*, Bologna 1673, p. 71: «la varietà è madre del diletto nella Musica».

come un bel Canestro ripieno di frutti, e fiori, cioè belli andamenti, vaghi soggetti, ottime imitationi, e fughe, duetti, e terzetti spiritosi, ripieni gravi, intrecci studiosi, qualche contrapunto doppio, e procuri di fare nel fine qualche cosa di studioso, che rendi stima al Maestro, e facci restare l'uditore con brama di sentire anche un'altra volta la replica di una simile compositione ⁽¹⁾.

Il *Musico Testore* ebbe qualche fortuna durante il secolo XVIII. Già prima della pubblicazione, il P. Francesco Antonio Calegari e il P. Giuseppe Natali, che avevano letto il manoscritto per la consueta approvazione ecclesiastica, lo giudicarono: «*eruditionibus plenum ... Professoribus cunctis maximae utilitatis*» ⁽²⁾. Alla stampa seguì la diffusione e l'apprezzamento non solo in Italia ⁽³⁾, ma anche all'estero ⁽⁴⁾. Johann Gottfried Walther lo ricordò nel suo *Lexicon* e ne preparò una traduzione tedesca ⁽⁵⁾. John Hawkins ne dette ampiamente conto nella sua esposizione storica concludendo che «when it is considered that notwithstanding the copiousness of the subject, it is concise, and at the same time perspicuous, it may well be considered as a valuable abridgment, abounding with a great variety of learning and useful instruction» ⁽⁶⁾.

F. ALBERTO GALLO

Bologna

⁽¹⁾ Z. TEVO, *op. cit.*, p. 361.

⁽²⁾ *Ibid.*, al termine del volume.

⁽³⁾ Cfr. ad esempio F. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venezia 1708, p. 118.

⁽⁴⁾ Cfr. ad esempio E. L. GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler...*, vol. II, Leipzig 1792, col. 642.

⁽⁵⁾ Conservata in Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. theor. Walther.

⁽⁶⁾ J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. V, London 1776, p. 30.